

"LAVOURA ARCAICA", NIETZSCHE E O MITO DE DIONÍSIO

Brunilda T. Reichmann¹
Paulo Roberto Pellissari²

Resumo: Este ensaio tenta estabelecer um diálogo entre o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e o texto *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche, onde o filósofo se detém sobre e o mito de Dionísio. Damos prioridade às passagens do romance que são "regadas a vinho", narradas por André, protagonista do romance e portador de uma sensibilidade dionisíaca, e às danças de Anna, que encarnam a essência báquica. André expressa sua sensibilidade em passagens verborrágicas e aparentemente caóticas e na subversão das idéias expressas nos sermões paternos. Ana, na segunda dança, atinge o ápice do dionisíaco, pelas vestes e adereços; pela sensualidade, pelas expressões e pelos movimentos audaciosos, pela embriaguez. O dionisíaco é paradoxalmente eliminado, no final da narrativa, pela ira paterna, sentimento semelhante ao de Agave, ao assassinar seu filho Penteu, no mito de Dionísio.

Palavras-Chave: Raduan Nassar, Nietzsche, O mito de Dionísio.

Abstract: This essay attempts to establish a dialogue between the novel *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar and the text and *The Birth of Tragedy* by Friedrich Nietzsche, in which the philosopher deals with the myth of Dionysius. The emphasis of the analysis lies on the passages "drenched with wine", narrated by André, the protagonist in the novel and the bearer of a Dionysian sensitivity, and on Ana's dances that embody the Bacchic essence. André expresses his sensitivity in apparently chaotic passages and in the subversion of the ideas expressed in his father's sermons. Ana, in her second dance, attains the Dionysian wildness in her garments and ornaments; by her sensuality, by her audacious expressions and movements, and also, like André, by her drunkenness. André remains outside the circle of the dancers, as a detached observer until the moment in which Ana's life is violently interrupted. The Dionysian element is paradoxically eliminated at the end of the narrative by Ana's father's wrath, very similar to Agave's killing of her son, Penteu, in the myth of Dionysius.

Key Words: Raduan Nassar, Nietzsche, The myth of Dionysius.

LAVOURA ARCAICA E A EMBRIAGUEZ DIONISÍACA

Lavoura arcaica ([1975] 2006) é um texto ficcional que subverte a narrativa tradicional e as expectativas do leitor convencional ao criar uma narrativa com rastros de textos sagrados, arcaicos e seculares. É uma escritura sobreposta a outras escrituras ou superposta por elas. *Lavoura arcaica* é realmente

¹ PhD em Literaturas de Língua Inglesa pela University of Nebraska in Lincon (UNL), EUA. Docente da Universidade Federal do Paraná (aposentada). Coordenadora do Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade – PR. Editora da revista *Scripta Uniandrade*. Endereço eletrônico: brunilda77@uol.com.br.

² Mestrando em Teoria Literária da Uniandrade. Endereço eletrônico: parpe@terra.com.br.

um palimpsesto — tem seus “olhos e ouvidos” voltados para a *Bíblia*, para o *Talmude*, para os contos árabes, para a mitologia, oferecendo ao leitor um texto-tecido ou uma tessitura densa e difusa, tanto pelo tear como pelo teor literário. Alguns desses rastros são facilmente reconhecíveis. Outros se tornam objetos de pesquisa, pois podem não fazer parte do repertório ou da cultura do leitor. Entre estes podemos encontrar o dionisíaco, referência potencializada na narrativa.

Os ecos da *Bíblia* e da “Parábola do filho pródigo”, do *Talmude*, da mitologia greco-romana possibilitam a Nassar desconstruir elementos fundamentais da cultura judaico-cristã, tais como a dimensão e o poder do patriarcado, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho. Para isso, o autor se utiliza principalmente da narrativa de André, segundo filho homem e quinto filho na família, cujo caráter fragmentado, convulsivo e aparentemente caótico se estende por todo o texto e expõe de modo visceral a história de sua família, radicada numa pequena cidade do interior de São Paulo.

O romance é dividido em 30 capítulos que compõem duas partes, intituladas respectivamente “A partida” e “O retorno”. A primeira parte abrange quase três quartos do romance e narra os importantes momentos da infância à juventude de André, um relato do protagonista exacerbado, subversivo e transgressor, sendo “a partida” apenas uma da série de lembranças evocadas; a segunda compreende o relato de dois dias que têm início com a viagem de retorno de André e termina na festa em sua homenagem no dia seguinte.

Do início até o final da primeira parte, André encontra-se em um quarto decadente de pensão no interior de São Paulo e inicia sua narrativa, *regada a vinho*, descrevendo momentos que antecedem e sucedem a chegada de seu irmão mais velho, Pedro, mensageiro da família. A narrativa é tecida com devaneios, lembranças — entre elas *a dança de Ana* —, silêncios, sermões ostensivos do pai, carinhos excessivos da mãe, enfim, de fragmentos do passado. É nessa primeira parte que André se debate com sua história: possuído pela necessidade de falar, de contar, de libertar-se de seus próprios entraves, André tenta convencer o irmão que

[...] “*não faz mal a gente beber*” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim sabendo que atirava uma suprema aventura no chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade [...] (NASSAR, 2006, p. 39, grifo nosso).

A enunciação ora contida ora desenfreada, enlouquecida e repleta de paroxismos de André, no quarto da pensão, realiza-se sob o frêmito da embri-

aguez por vinho, elemento essencialmente dionisíaco. Mas antes de enveredar pelo universo da embriaguez dionisíaca presente em *Lavoura arcaica*, lancemos um olhar à essência do dionisíaco.

Em *O nascimento da tragédia* ([1972] 2007), Friedrich Nietzsche, filósofo alemão do século XIX, resgata o interesse por Dionísio, deus mitológico grego que rompe as barreiras de repressão e prega a liberação por meio de qualquer tipo de embriaguez, até a embriaguez da loucura. No livro, o filósofo examina o *apolíneo* e o seu oposto ou complemento, o *dionisíaco*, como poderes artísticos. Essas manifestações, sem a mediação do artista, irrompem da própria natureza, e seus

impulsos artísticos se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o *mundo figural do sonho*, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo; por outro, como *realidade inebriante* que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade com a natureza (NIETZSCHE, 2007, p. 29, grifos nossos).

Dionísio, na mitologia grega, ou Baco, seu correlato na mitologia romana, representa a divindade ligada à fecundidade, à natureza, às forças da terra; é o deus das videiras, do vinho e do delírio místico. Dionísio é filho da união de Zeus com Sêmele, personificação da Terra em toda sua magnificência primaveril.

De um ponto de vista simbólico, o deus da *mania* e da orgia configura a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. Dionísio simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que se trata de uma divindade que preside à liberação provocada pela *embriaguez*, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões arrastadas pelo *fascínio da dança* e da música e até mesmo a *embriaguez da loucura* com que o deus pune aqueles que lhe desprezam o culto. Desse modo, Dionísio retrataria as forças de dissolução da personalidade: as forças caóticas e primordiais da vida, provocadas pela orgia e a submersão da consciência no magma do inconsciente (OLIVEIRA, 2007, grifos nossos).

Essa essência dionisíaca é trazida a nós, como demonstra o recorte acima, o mais próximo possível, pela analogia com a embriaguez. A atmosfera de beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, e a poderosa aproximação da primavera, a impregnar toda a natureza de alegria, são também os substratos que “perturbam” o universo regrado da família em *Lavoura arcaica*. No mundo antigo, de Roma até a Babilônia, o culto ao deus Dionísio fermentava festas com embriaguez dissoluta, danças orgiásticas e desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam a vida familiar dos habitantes locais e suas convenções. Em *Lavoura arcaica*, André é

um narrador que encontra no vinho o elixir ideal para seus delírios “e ali junto da mesa eu só estava certo era de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos [...] me ocorrendo que seria bom aproveitar um resto de embriaguez” (NASSAR, 2006, p. 14-16).

A narrativa de André, que tem no irmão o ouvinte e reticente interlocutor, é movida, em grande parte, por uma fluidez descontrolada, uma verborragia aparentemente caótica, um incontrolável ímpeto de falar como se estivesse a desaguar, ou melhor, a “desvinhar,” como se uma barreira tivesse se rompido e a explosão das palavras inundasse um espaço outrora sujeito à contenção. Entre os ímpetos de expressão, André revela a Pedro a relação incestuosa que tivera com Ana, a irmã mais nova.

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” gritei de boca escancarada, expondo a textura de minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue [...] (NASSAR, 2006, p. 107-108).

Da mesma maneira que as palavras de André são embriagadas e liberadas, Iohána, pai de André, parece também deixar vir à tona sentimentos não peculiares à sua personalidade cotidiana nas festas regadas a vinho. No dia-a-dia em *Lavoura arcaica*, revela-se com nitidez o caráter autoritário e repressor do pai. Mas, apesar de colocar-se como um pregador nos sermões à mesa e assumir e sustentar um discurso bíblico, o pai parece estar mais a pregar para si mesmo e afogar sua natureza do que o contrário. André revela em sua torrente discursiva que “*o vinho tinha umedecido sua solenidade* [do pai], a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que *nem tudo em um navio se deteriora no porão*” (NASSAR, 2006, p. 30, grifos nossos). No pai possivelmente se encontra a semente da ferocidade dionisiaca de André.

A mãe de André, considerada pelo narrador como a origem da destruição da família, tem seu lugar à esquerda do pai na mesa da família, seguida de André, Ana e Lula, os personagens que “traziam o estigma de uma cicatriz” (NASSAR, 2006, p. 154). A mãe é considerada pelo narrador como uma anomalia, uma protuberância mórbida assim como todos os da esquerda “um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto” (NASSAR, 2006, p. 155). Segundo André, a mãe desempenha um papel primordial na derrocada da família pelo seu afeto excessivo. Talvez por criar os filhos, principalmente André, com um amor exacerbado em um ambiente onde imperam a autoridade e a ordem, essencialmente masculinas. A mãe, como André, também se revela portadora do estigma de uma “sensibilidade embriagada”. Ana e Lula não são

diferentes, são também os *gauches* da família, mas a natureza dos irmãos mais novos evidencia-se apenas no final da narrativa. Sobre ser *gauche* no romance, Sabrina Sedlmeyer (1997, p. 89) pondera:

Esse *gauche* que assombra a literatura brasileira contemporânea assume em *Lavoura Arcaica* outros contornos. Não se trata mais do ideológico modernista — o filho revolucionário que vai contra os dogmas assentados pela tradição — mas sim do filho que, além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para lançá-los posteriormente, numa enunciação enlouquecida, sobre a madeira de lei, matéria que o tempo não corroerá, mas que as palavras, as do filho, são capazes de macular.

Pedro, irmão mais velho de André, que ocupa a primeira cadeira à mesa ao lado direito do pai, é o início do ramo que se desenvolve naturalmente do patriarca. Ao chegar ao quarto de pensão e abraçar André, este sente nos braços do irmão o peso da família, os grãos ainda inteiros da fundação paterna. Pedro chega como o arauto sombrio, verbalizando o encharcado fardo do amor materno, mas representando a força do pai e do avô “a fim de cumprir a sublime missão, Pedro já ensaia os primeiros passos para tomar o lugar do patriarca. Já não há grandes diferenças entre eles: um e outro representam o poder dentro da família, poder que visa assegurar a limpeza, a decência, a ordem e a luminosidade/o esclarecimento” (RODRIGUES 2006, p. 29).

Pedro, o filho primogênito, ao ser o portador do afeto e do zelo da família e na tentativa de convencer André a voltar para casa, afirma “Nós te amamos muito, nós te amamos muito”, para em seguida, de súbito, retomar o seu estatuto de representante da ordem patriarcal, questionar André “[...] Por que as venezianas estão fechadas?” [...] e ordenar: “Abotoe a camisa, André” (NASSAR, 2006, p. 10). Ele se comporta como uma duplicação da força representadora ao confirmar as palavras do pai que a decência e o pudor da família não toleram a nudez.

Por meio das lembranças de André, o discurso do pai novamente se faz presente em palavras naquele quarto de pensão

[...] na união da família está o acabamento dos nossos princípios; e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus designios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao cocho [...] (NASSAR, 2006, p. 60).

As palavras do irmão mais velho mostram a que veio o primogênito: re-grar o desregrado, dar antídoto ao “epilético”. Mas André deseja, em seus delírios narrativos, transformar Pedro em mensageiro de *sua verdade* e anunciar seu infortúnio à família:

“[...] *não faz mal a gente beber*” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” [...] “*volte agora pra casa* e faça essa revelação, *volte agora* e você verá que as portas e as janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens, da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num canto e *você grite* cada vez mais alto ‘*nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso*’ [...]” (NASSAR, 2006, p. 39-40, grifos nossos).

No filme, a narrativa em *voice-over* desse momento é imageticamente representada por uma das seqüências mais complexas da produção. Enquanto André narra o texto acima, vemos uma projeção na qual imagens fragmentadas se sobrepõem, a movimentação das personagens é intensa, tanto das mulheres dentro da casa, repetindo em cantochão “Ele carrega o demônio no corpo”, como dos homens do lado de fora, a pregarem apressadamente ripas sobre as janelas e portas para impedir a entrada do mal. Os ângulos oblíquos, os enqua-dramentos multifacetados, a nebulosidade das imagens, a repetição infundável da mesma frase desestabilizam a percepção de “realidade” do espectador e o fazem adentrar um universo inseguro, caótico, e ser possuído pelo pavor da iminência do mal.

A PRIMEIRA DANÇA DE ANA

A última citação do romance incluída acima demonstra que o vinho é necessário para que André, já *dionisiaco pela sua própria sensibilidade embriagada*, dê vazão às forças instintivas que passam a reger sua existência, solte as últimas amarras que o ligam às convenções e aos valores patriarcais que impe-ram em sua casa e desate a descrever a dança de irmã mais nova.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche sugere que na dança “[...] algo jamais experimentado empenha-se a se exteriorizar [...] um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbo-lismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos” (2007, p. 32). Esta passagem reverbera no tempo e no espaço ao lermos sobre os movimentos de

Ana nas danças em *Lavoura arcaica* ([1975] 2006), romance de Raduan Nassar — a primeira, narrada por André ao seu irmão Pedro em um decadente quarto de pensão; e a segunda, depois do retorno de André à casa da família, narrada também por ele, enquanto observa a impetuosidade da irmã a dançar no centro do círculo dos bailantes, na festa em sua homenagem. À Ana não é concedida nenhuma fala durante a narrativa pelo autor ou narrador, circunscrevendo desse modo o silêncio que impera entre as mulheres em sociedade profundamente patriarcal. Mas à Ana é concedida a volúpia de movimentos na dança, o frêmito que faz com que a fala lhe seja, em última análise, completamente desnecessária.

Na continuidade da passagem citada acima, Nietzsche argumenta: “Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível do desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças...” (NIETZSCHE, 2007, p. 35). É assim que Ana se expressa — simbolicamente naquelas forças, nas quais o desprendimento de si mesma, de tudo e de todos que a cercam, com exceção de André, alcança a potência máxima. É por meio da dança — do gestual — que Ana exterioriza sua sensualidade, sua sexualidade, sua rebeldia contra os valores da família e sua ousadia de ser.

Em André, a lembrança da dança de Ana é motivada pelo comentário de Pedro sobre a partida de André “quanto mais estruturada [a família], mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 2006, p. 26). De súbito a mente de André é tomada pela lembrança dos preparativos para a dança, pelo riso do bando de moças e moços, pela imagem dos homens dando-se os braços e formando um círculo sólido:

[...] renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados *para a dança*, os movimentos irrequietos daquele *bando de moços e moças*, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, *cobrimdo o bosque de risos*, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas *aos gritos de alegria*, as uvas e as laranjas colhidas dos poma-

res e nessas cestas com todo viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço *o mote para a dança*, e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, e era então *a roda dos homens se formando primeiro, meu pai* de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando riço os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi [...] (NASSAR, 2006, p. 26-28, grifos nossos).

A música que rege os movimentos da dança sai da flauta que é tocada pelo tio imigrante com suas bochechas infladas pelo sopro e rubras pelo vinho. A princípio o som se propaga lentamente, como se o músico estivesse a ensaiar a melodia, para então se soltar vibrante e célere, tomando e encantando o bosque e convidando Ana a adentrar o círculo:

[...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a *flauta*, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a *soprar nela como um pássaro*, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e *ele sangüíneo* dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, *todo o seu vinho*, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, *até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circuncrescendo todo o círculo*, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo [...] (NASSAR, 2006, p. 28, grifos nossos).

A flauta tem um papel mágico na literatura e cultura de muitos povos. Na literatura indiana, é usada como referência a Krishna que, segundo Bhāgavata — Purāna, é um deus flautista e “Quando toca a flauta, o mundo inteiro se anima por simpatia: os rios param, as pedras brilham, os lótus tremem, gazelas, vacas, pássaros entram em êxtase: demônios e ascetas ficam fascinados” (PORTO, 2007). Na cultura grega antiga, o deus Pan, apaixonado pela ninfa Syrinx, quando esta retornou ao fundo do rio, fez uma flauta de bambu para tocar sua tristeza (PORTO, 2007). Nos ritos dionisiacos: “o deus [Dionísio] transformou os remos da nau em serpente, encheu a nau de hera e fez soarem incontáveis flautas invisíveis” (KURY, 2003, p. 110). Em *Lavoura arcaica*, a flauta também ecoa como instrumento encantatório. Os dançarinos libaneses liquefazem-se na melodia que os perpassa e solidificam o ritmo célere da flauta com seus movimentos e com a forte batida dos pés no chão.

Ana, impetuosa, ativa, ao som da flauta que vara o bosque, adentra o círculo — figura mítica de completude, do infinito, do olho fechado de Deus. Ao colocar-se no centro, Ana transforma-se em ponto no centro do círculo — o olho aberto de Deus, ou seu oposto: o símbolo de Satanás. Ao tratar de símbolos e seus significados, Oliveira (2007) diz que: “O círculo representa o planeta terra como reino de Satanás. O ponto são os homens, instrumentos a serviço desse reino.” André, distante, recostado a uma árvore, entrega-se, embriagado pelos movimentos de Ana, ao inevitável prazer telúrico — que não deixa de ser um retorno ao útero materno e uma antecipação do prazer de conhecer Ana, bíblicamente falando. Assim cria Nassar a narrativa de André diante do encontro com o princípio feminino representado por Ana:

[...] e não tardava, *Ana, impaciente, impetuosa*, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, *trazia a peste no corpo*, ela varava então círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça *serpenteando lentamente ao trinado da flauta* mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, *ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços*, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos, um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, pegava duas tampas de painéis fazendo os pratos estridentes [...] (NASSAR, 2006, p. 28-29, grifos nossos).

Nessa alegria aparentemente familiar, festiva e permitida no reino contido do patriarca, o narrador, fora do círculo, observa o pai deixar-se levar pelo excesso, tendo sua sobriedade e austeridade umedecidas pelo vinho. Mas André observa principalmente Ana. Tomado pelo desejo de acercar-se da irmã, André deseja possuir a terra e ser possuído por ela:

[...] e ao som contagiante parecia que as garças e os marrecos tivessem voado da lagoa pra se juntarem a todos ali no bosque, *e eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão*, e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque mais sombrio, eu deixava

que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha fronte eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e eu *nessa postura aparentemente descontraindo ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara*, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e *a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida [...]* (NASSAR, 2006, p. 28-31, grifos nossos).

O TORNAR-SE HOMEM E MULHER

André relaciona-se, com sua narrativa verborrágica, à desconstrução da contenção discursiva dos sermões do pai, a maioria deles moldados em textos sagrados, transformando-os em discursos subversivos que levam à transgressão, a ações de rebeldia contra os valores da sociedade patriarcal, marcada por austeridade, imposições e proibições. Na esteira de rebeldia de André seguem Ana e Lula, o irmão mais novo, que está decidido a abandonar a casa, como André fizera.

Recobremos o momento em que André sente-se o “profeta” de sua própria história. Subvertendo a narrativa da edificação do templo por Jesus, a personagem resgata o momento em que sente o fluxo da vida pela primeira vez:

[...] pela primeira vez senti o *fluxo da vida*, seu cheiro forte de peixe, e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, da inércia para o eterno movimento; e mal saindo da água de meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando, eu cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e *sobre esta pedra edificarei a minha igreja particular*, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois *me senti num momento profeta da minha própria história [...]* (NASSAR, 2006, p. 87, grifos nossos).

É nesta ocasião que André reúne forças para rebelar-se contra o repetitivo discurso autoritário do pai sobre a paciência como sendo a maior de todas as virtudes “[...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 2006, p. 88). Não sabemos se esta última frase foi realmente pronunciada por André no romance. Provavelmente não. Mas no filme, este é o momento em que André demonstra que sua saturação com as palavras do pai chegou ao limite, insurge-se contra elas e abandona seu lugar à mesa da família. Ana só expressa sua ousadia ou rebeldia pelo gestual: quando dança e quando se entrega a

André. Ela não pronuncia sequer uma palavra, como mencionado anteriormente, e a vemos apenas pelo olhar de André, o narrador.

No filme, Carvalho utiliza uma passagem do conto “Menina a caminho”, também de autoria de Nassar, para sugerir uma cena paralela à cena em que André sente o fluxo de vida pela primeira vez. Na cena do filme, Ana observa seu corpo cheia de espanto no momento em que se torna mulher. No banheiro, pega um pequeno espelho, pendurado no alto sobre a pia, coloca-o no chão, toca sua genitália ao agachar-se sobre o espelho e traz a palma da mão coberta de sangue vaginal. A personagem do conto sugere esse ritual:

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto [...] (NASSAR, 2002, p. 49).

Este se descobrir mulher, que não está no romance, passa a ser no filme uma imagem especular ao fluxo de vida que André sente aos dezessete anos e traz ao primeiro plano mais uma vez a cor vermelha, emblemática da natureza apaixonada de Ana. A cor vermelha está ligada a Ana de outras formas tanto no livro como no filme: pela flor vermelha que prende seus cabelos negros e soltos e é descrita como um “coalho de sangue” na narrativa das duas danças, pela boca borrada de batom vermelho e pelo vinho tinto que derrama sobre seu corpo na última dança. Essas imagens rubras emergem também como símbolos apocalípticos na narrativa.

A ÚLTIMA DANÇA DE ANA

Na segunda parte, dando prosseguimento à narrativa que se iniciara com a chegada de Pedro, André aceita ser levado de volta para casa pelo irmão, e a narrativa compreende uma breve lembrança de um dos sermões do pai, o reencontro com a família, a conversa com o pai, o aconchego com a mãe, o “aconchego a” Lula, a festa em homenagem ao regresso do “filho pródigo”, a *última dança de Ana*, com seu frêmito dionisíaco, seguida de sua morte. Grande parte da descrição dos acontecimentos que antecedem a dança é idêntica à passagem anterior, com exceção do tempo verbal. Na primeira passagem, o narrador usa o *imperfecto*, sugerindo dessa maneira o “eterno retorno”; na descrição da segunda e última dança, quase idêntica à primeira (longos trechos que não repetiremos na citação abaixo), ele usa o *passado*, o tempo do que já foi, acabou. O narrador não mais verá Ana adentrando o círculo dos bailantes, movendo os pés freneticamente, agitando o lenço branco roubado

de um dos rapazes e derramando *vinho* sobre seu corpo. Na última dança, Ana assemelha-se às “bacantes”, seguidoras do deus Dionísio. Como aquelas, Ana está coberta de adornos, neste caso as “quinquilharias” das prostitutas que André guardava em uma caixa. “As bacantes formavam o corpo de seguidoras de Dionísio [Baco], tendo sobre os ombros peles de corças pintalgadas e a cintura cingida por uma serpente e atingiam o maior grau de perfeição báquica, ao ignorar qualquer tipo de repressão moral” (*As bacantes*, 2007).

O relato da última dança de Ana revela o mesmo delírio frenético das bacantes e o repúdio a qualquer repressão. Ele marca também os momentos que antecedem a tragédia:

[...] foi então que se recolheu a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu pude acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança [...] e quando menos se esperava, *Ana* (que todos julgavam sempre na capela) *surgiu impaciente numa só lufada*, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um broche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, *foi assim que Ana, coberta de quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava*, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos *com seu violento ímpeto de vida*, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda [...] *Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento*, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, *essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne* [...] (NASSAR, 2006, p. 186-188, grifos nossos).

São imagens especulares, as descrições das danças de Ana. Nesta última, porém, não há limites. O círculo se desfaz — como se o olho de Deus fosse vazado ou o círculo de Satanás rompesse a contenção delimitada pela linha do círculo — diante da impetuosidade de Ana e da tentativa das mulheres da família de refrear seu desvario. Ao ignorar qualquer tentativa de controlá-la, Ana revela a impetuosidade do seu desejo por André. Este sente seus membros amputados e separados do corpo em busca de uma unidade que possivelmen-

te só encontrará ao tornar-se novamente um com Ana. Ignorando tudo e todos, com exceção de André, Ana sequer imagina o destino que a aguarda:

[...] *essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com uma espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços do outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo* (eu me reconstruía nessa busca! que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!), *eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era pra mim, e só pra mim, que ela dançava* (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para meu corpo [...]) (NASSAR, 2006, p. 188-189, grifos nossos).

Esta referência por parte de André ao desmembramento de seu corpo remete ao mito de Dionísio Zagreu e corrobora a idéia de que André carrega em si o coração de outro Dionísio, ou seja, que ele é “herdeiro”, e não origem, dos traços dionisíacos na família:

Dioniso Zagreu, chamado “primeiro Dionísio” nos mistérios órficos, era filho de Zeus e Perséfone. Para gerá-lo Zeus uniu-se a Perséfone sob a forma de uma serpente, com a intenção de deixá-lo como seu sucessor reinando no mundo. Com receio do ciúme de Hera, Zeus entregou Zagreu recém-nascido a Apolo e aos Curetes, que o criaram no monte Parnasso. Entretanto, Hera descobriu o seu esconderijo e incumbiu os Titãs de irem buscá-lo. Zagreu quis fugir metamorfoseando-se num touro e outras criaturas, porém os Titãs cortaram-no em pedaços e o devoraram; salvaram-se dele apenas o coração, tirado por Palas dos Titãs, e alguns pedaços insignificantes recolhidos e enterrados por Apolo perto do tripé do templo de Delfos. Perseverando em sua intenção, Zeus mandou Sêmele engolir o coração do menino, fazendo-a conceber o “segundo Dioniso” (Contos e lendas).

O desmembramento de André diante da ousadia da dançarina encontra paralelo imagético nas primeiras cenas do filme, quando em plano de detalhe, ângulo oblíquo e câmera *plongée* — focalizando ora parte do rosto, um olho, a barba por fazer, o nariz aquilino, os poros da pele, as costelas aparentes, a boca aberta liberando passagem para a respiração ofegante e o gemido orgástico — André é introduzido ao espectador, que, por sua vez é incapaz de precisar sua identidade e sua lavoura solitária, mas entra em estado de antecipação dramática pela carga de “invasões” imagéticas e sonoras até o ápice e resolução da cena.

Ainda no filme, apascentando ovelhas pelos campos, Ana é a filha que mais se afasta da casa paterna. Este estar longe de casa de certa forma justifica o fato de que a família não nota sua ausência quando vai ao encontro de André. As outras filhas mais velhas, Rosa, Zuleika e Huda, ajudam a mãe nas lidas domésticas. Ao ir ao encontro de André na casa velha, Ana dá o primeiro passo

em direção à grande transgressão das leis judaico-cristãs. Na primeira dança, Ana fita André e parece dançar para ele, mas é com muita cautela e reticência que ela se aproxima da casa velha onde André a aguarda. Deitada sobre o ninho de palha construído por André, Ana está aparentemente inconsciente. A cena parece indicar que Ana permanecerá passiva, como se indiferente aos arroubos do irmão. Mas não é isso o que segue. Ana dá a deixa: começa a movimentar sua mão afagada pelas mãos de André, de certa forma sinalizando que sua passividade é uma aparente contenção do seu desejo. Depois da relação sexual com André, Ana, contrita, foge para a capela e o repudia quando ele tenta convencê-la a viverem o amor interdito.

Da noite do retorno de André até a hora da festa, ele não vê Ana. Dizem as outras irmãs que ela está na capela. Refugiar-se na capela parece indicar que lá, onde ela repudiara o irmão no passado, começa não apenas sua aceitação de ser a “mulher” do irmão, mas a decisão de tomar em suas mãos o destino que os unira. Adornada com as lembranças rotas das prostitutas, André vê Ana apenas quando ela adentra o círculo dos bailantes. Como diz André, ela sabe das coisas e seu comportamento deixa claro que ela não apenas aceitou a proposta que André lhe fizera na capela, mas também que nada a impedirá de realizar seu desejo. Ana, ao contrário de André, não desconstrói o discurso paterno através da fala aparente-mente sem nexos, ela o desconstrói, durante a narrativa, pelo silêncio total e, durante as festas, pelo ousadia dos movimentos. No final, o frêmito irrefreável de Ana liberta de vez seu desejo incontrolável. Nada nem ninguém a impedirá de entregar-se ao irmão. Sua declaração de entrega está gravada em todos os seus poros encharcados pelo vinho, elemento primordial de Baco [Dionísio] e das bacantes.

É, como mencionamos, nas festas que a austeridade paterna e o comedimento imposto à família são colocados de lado. Durante a última dança, observando a ousadia de Ana e não contendo sua dor, Pedro dirige-se ao pai, já “úmido de vinho”, e conta-lhe apressadamente o que se passara entre ela e André. Este vê quando Pedro se aproxima do pai e revela-lhe o segredo ao ouvido:

[...] e eu nessa senda oculta mal percebi de início o que se passava, *notei confusamente Pedro*, sempre taciturno até ali, buscando agora por todos os lados com olhos alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado daquele mercado — *a flauta desvairava freneticamente*, a serpente desvairava no próprio ventre, e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, *disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doida, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!)*, e, para cumprir-se a trama do concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente

entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactus [...] (NASSAR, 2006, p. 189-190, grifos nossos).

Em *As bacantes*, de Eurípides, Agave, a mãe de Penteu, perturbada pelas essências báquicas e pelo o clamor de Dionísio: “Jovens, trago-vos aquele que lançou a irrisão sobre nós e sobre mim e os meus rituais. Castigai-o vós!” (EURÍPIDES, 1998, p. 90), sugere que o galho de árvore no qual subiu Penteu, para ter uma visão melhor, seja quebrado e a “fera” destruída, a fim de preservar o segredo das danças ao deus. A primeira a começar o ritual do esquartejamento é a mãe, que cai sobre o filho em delírio frenético. Ele arranca seus disfarces e grita em uma tentativa vã de avisá-la que era o filho ao qual ela dera à luz no palácio de Equión. Com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direções, sem conseguir refletir com clareza, Agave agarra o antebraço esquerdo do filho e desarticula-lhe o ombro, não pela sua própria força, mas pela destreza que o deus infundira em suas mãos e o estraçalha aos gritos, vendo nele um jovem leão em desgraça (EURÍPIDES, 1998, p. 91-92).

Assim como em *As bacantes*, o patriarca em *Lavoura arcaica*, translucido pela ira, liberado pelo vinho e movido pelas vozes interiores da tradição, “abate a fera”, também fruto de suas entranhas.

[...] a testa nobre de meu pai, *ele próprio ainda úmido de vinho*, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: *o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental* (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo (NASSAR, 2006, p. 190-191, grifos nossos).

Lavoura arcaica apresenta de modo enfático, com a presença de André e Ana, o que Nietzsche afirma em *O nascimento da tragédia*: “Contra a moral, portanto, voltou-se então [...] o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma con-

tra-valorização da vida, puramente artística, *anticristã*. Como denominá-la? [...] com o nome de um deus grego: eu a chamei *dionisiaca*” (NIETZSCHE, 2007, p. 18). Esta é a filosofia de vida de André e Ana em *Lavoura arcaica*. Mas, contra o instinto em prol da vida, ergue-se o patriarca da família, imobiliza para sempre aquela que escolhera o movimento como a única forma de expressão — a “dançarina oriental”, a bacante que com sua dança e embriaguez cultua seu deus. É como se Agave — líder das bacantes, adoradora de Dionísio e assassina de seu filho — estendesse o alfanje mortal para o pai de Ana, em um gesto paradoxalmente emblemático da destruição do dionisiaco. André-Dionísio, a quem a dança de Ana é dedicada, imobilizado pelo efeito paralisante da tragédia, assiste, naquele momento, à cena do assassinato de Ana com “frieza torpe” em seus olhos.

REFERÊNCIAS

- As *bacantes*, de Eurípides. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/bacantes.htm>. Acesso em: 14 set. 2007.
- CARVALHO, Luis Fernando. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CONTOS E LENDAS. Disponível em: <http://contoselendas.blogspot.com/2005/01/dionisio.html>. Acesso em: 09 nov. 2007.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1998.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- OLIVEIRA, Cristina G. Machado. *A relação entre Apolíneo e Dionisiaco em Nietzsche*. Disponível em: <http://www.filosofiavirtual.pro.br/apolineonietzsche.htm>. Acesso em: 14 set. 2007.
- OLIVEIRA, Elias R. Símbolos e seus significados. Disponível em: <http://www.vivos.com.br/60.htm>. Acesso em: 14 set. 2007.
- PORTO, Heriberto. Tudo o que você queria saber sobre flauta. Disponível em: <http://www.m-musica.com.br/m-m/?q=node/25>. Acesso em: 27/09/2007
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.